

Rowena Sandner

**Erotismo, exotismo y aventura:  
La Revolución como espectáculo en  
*Viva María!* de Louis Malle**

Nos ocurre todavía hoy en día decir que esta historia la hemos soñado. Nos parecía imposible, quimérica encontrar un día ese sueño en imágenes durables, fijado en celuloide. Demasiado caro, demasiado particular, una locura (Carrière 1965: 71).<sup>1</sup>

Hablando de sí mismo y del director, tales palabras del guionista hacen adivinar que *Viva María!* fue un proyecto extraordinario, “una de las aventuras más curiosas del cine francés” (Carrière 1965: 71). Como se mostrará en el siguiente análisis, se trata de una película insólita sobre la Revolución mexicana que ni siquiera menciona explícitamente el evento histórico. Ya por eso ocupa una posición excepcional entre las representaciones cinematográficas de la Revolución mexicana. El foco del análisis consiste primero en la caracterización de *Viva María!* como una “película de espectáculo” en la que se hace teatro en diferentes niveles. Partiendo de esa base se analiza, en segundo lugar, la representación teatral del espectáculo de la Revolución para indagar, en tercer lugar, a partir de la puesta en escena extraordinaria, acerca de un posicionamiento de esa película dentro de un “nuevo debate de alteridad”. El análisis es precedido por comentarios sobre la producción de la película y una sinopsis. La tesis es que la imagen de la Revolución mexicana que presenta esa película cumple, ante todo, la función de una auto-exotización del mundo occidental, con lo que se desprende del propio evento histórico y se deshace del contexto mexicano.

**1. La idea básica y la producción de *Viva María!***

Como ocurre muy a menudo en su filmografía, Louis Malle quería hacer una película totalmente diferente a la que acababa de terminar,

---

<sup>1</sup> Todas las traducciones de citas en alemán y francés son mías.

*El fuego fatuo* (*Le Feu Follet*, 1963), una adaptación literaria en forma de tragedia oscura en blanco y negro que fue, según el cineasta, una experiencia bastante deprimente. La idea que tenía en la mente para su nuevo proyecto era entonces todo lo contrario: un gran espectáculo, una película de aventuras, una película exótica, una comedia, rodada en pantalla grande y en color (French 1998: 74). Ya durante el rodaje para *El fuego fatuo*, Malle escribió dos páginas que contenían los elementos básicos de *Viva María!*: dos mujeres, un teatro de variedades errante y un país lejano. Pero fue sólo en Spoleto, en mayo de 1964, y poniendo en escena *El caballero de la rosa* de Richard Strauss, que la historia de “las dos Marías” adquirió forma concreta. Allí, el joven cineasta, de 32 años de edad, descubrió “la riqueza y la ambigüedad del mundo del espectáculo, la separación imposible entre la realidad y la ficción, el estuco y la piedra, la cara y la máscara” (Carrière 1966: 6), y le encantó ese universo desconocido de ópera, “los artificios, los colores, el movimiento, la pasión, la magia del mundo del espectáculo” (Billard 1965: 67).

En vista de esa concepción básica, resulta muy claro que el enfoque de Louis Malle no consistía en un tratamiento serio de la Revolución mexicana, sino en una gran comedia bufonesca o —como especifica Jean-Claude Carrière, quien escribió el guión junto con Louis Malle— en la “ilusión cómica” de los dos guionistas. Ese acercamiento individualista e improvisado, incluso *ad hoc*, es típico de Malle y se puede observar en todas sus películas (Hawkins 2005: 38).<sup>2</sup> A los guionistas les sirvieron como inspiración las revistas de viajes francesas de finales del siglo XIX y de principios del siglo XX, especialmente

---

2 Por la diversidad de géneros, estilos y temas en su obra tampoco se puede ubicar a Malle como cineasta de la *Nouvelle Vague*, ya que la heterogeneidad de su obra no permite ninguna clasificación en cualquier escuela o estilo, lo que él mismo refusó. No obstante, en sus primeras películas, ante todo en *Ascensor para el cadalso* (*L'Ascenseur à l'Échafaud*) de 1957, anticipó temática y estilísticamente mucho de lo que más tarde debiera ser reconocido como el estilo de la *Nouvelle Vague* de forma que a Malle le conviene, como tantas veces, el papel de precursor de ese movimiento sin haber formado parte del círculo de directores en torno a los *Cahiers du Cinéma* como François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y otros. De ahí las calificaciones de Malle como “european outsider” (Hawkins 2005), “the elusive one” (Jean-Claude Carrière 2006) o “el rebelde solitario” (Billard 2003). Para la ambigua relación entre exclusión y auto-isolación de Louis Malle con respecto al movimiento de la *Nouvelle Vague* cf. Frey (2004: 2-11), Hawkins (2005: 35-40) y Billard (2003: 216-218).

el *Journal des Voyages*, *Le Tour du Monde* y *Le Monde Illustré*, en las que se encuentran grabados y descripciones más o menos imaginarias de América Latina como una región “sin fe ni ley donde todo será posible, burlesco y trágico a la vez, sin lógica, sin freno ni rima ni razón” (Carrière 1966: 6). Las portadas de esas revistas demuestran la gran afinidad entre ellas y la película en el modo de representación, es decir, están bien coloradas e ilustradas.<sup>3</sup> De esa concepción básica resulta también el carácter de bufonada y de “*comic-strip* poco psicológico” (Schlöndorff 1966: 25) de *Viva María!* Como ambos guionistas habían sido marcados en su juventud de manera decisiva por esas revistas (French 1998: 79), estaban de acuerdo en que la película que tenían en mente debiera ilustrar “los sueños de erotismo, de exotismo y de aventura de un adolescente europeo al principio del siglo XX” (Carrière 1966: 6).

El concepto inicial de la película consistía entonces en un sueño. El resultado, sin embargo, fue una película mucho más realista, aunque con elementos irreales, fantásticos y, a veces, quijotescos. Por esa variedad de tonos, la película no se deja subsumir a ningún género. Es más bien una parodia que mezcla diferentes géneros cinematográficos. Ante todo es una comedia, incluso una comedia de la Revolución, pero incluye también elementos de una película de aventuras, de un *western*, de un *musical* y, sobre todo, del así llamado *buddy film*, uno de los géneros más populares en Hollywood durante los años 40 y 50. Contrariamente a esas películas de Hollywood que siempre mostraban a hombres en los papeles de “mejores amigos”, Louis Malle tenía la visión de mostrar a mujeres en la misma situación en que, por ejemplo, se encuentran Gary Cooper y Burt Lancaster en la película *Vera Cruz* (1954), de Robert Aldrich. Esa película, situada en el México del emperador Maximiliano, constituye la mayor influencia filmica en *Viva María!* (Southern/Weissgerber 2006: 91),<sup>4</sup> que a la vez fue pen-

3 La primera revista publicó por ejemplo los *Viajes extraordinarios* de Jules Verne antes de su aparición en forma de libro.

4 Southern/Weissgerber distinguen dos tipos de “female bonding films” y califican a *Viva María!* como precursor del subgénero de los “buddy films of feminist substitution”, entre los que cuenta por ejemplo *Thelma & Louise* (1991), de Ridley Scott. En contraste a los “buddy films of feminine evocation” que celebran una “feminidad clásica” —como precursor menciona a *The Women* (1939), de George Cukor, ejemplos posteriores incluyen *Rich and Famous* (1981), igualmente de George Cukor, y *Fried Green Tomatoes* (1991), de Jon Avnet— esas pe-

sada como un pastiche de tales películas sobre compinches (un “western en faldas”, como lo ha denominado Malle).<sup>5</sup>

Malle admite que el intento de combinar la resurrección de fantasías de la niñez con una parodia de las películas de aventuras tradicionales constituyó el mayor problema durante el rodaje ya que convirtió a *Viva María!* en una verdadera película de aventuras con cientos de figuras y, por consiguiente, en un gran espectáculo en el que finalmente predominan los elementos realistas sobre la proyección de fantasías (French 1998: 79). El director lamentó en repetidas ocasiones esa evolución que tomó la película, afirmando que la intención del guión radicaba en algo mucho más exigente y variado, lo que se perdió en parte por las condiciones difíciles del rodaje y la escasez de tiempo que, sobre todo al final de la película, exigió muchos compromisos (French 1998: 80-81).

Así, la realización misma de la película representó una gran aventura para todos los participantes. Los costos de la coproducción franco-italiana, rodada enteramente en México, cofinanciada y distribuida por *United Artists* y producida por Louis Malle y Oscar Dancigers, llegaron a dos millones de dólares (Schlöndorff 1966: 25), un presupuesto excepcional para una película francesa en esa época. Pero no son solamente los costos que convierten a *Viva María!* en un proyecto de gran ambición.

El equipo filmico también estaba compuesto por especialistas en sus respectivas áreas: Jean-Claude Carrière, por ejemplo, quien escribió los diálogos, es uno de los guionistas franceses más importantes, que había trabajado ya antes de 1965 con directores como Pierre Étaix, Jacques Tati y Luis Buñuel (de ahí la riqueza imaginativa, el carácter bufon, las influencias surrealistas y el humor excesivo, a veces hasta negro y subversivo, que caracterizan a los diálogos y la acción de *Viva María!*). Como asistentes de la dirección figuran Volker Schlöndorff, Manuel Muñoz y Juan-Luis Buñuel, hijo de Luis Buñuel, quien, por su parte, trabajó en la gran mayoría de sus películas mexi-

---

lículas intentan borrar por completo todos los elementos de una “feminidad clásica” propagando desde una perspectiva feminista la igualdad de los sexos (Southern/Weissgerber 2006: 95).

5 Cf. la información de prensa de United Artists que se encuentra en su versión alemana (*Presseinformation*) en el archivo del DIF (*Deutsches Filminstitut*, Instituto Alemán de Cine) en Francfort del Meno.

canas con Oscar Dancigers como productor. De similar renombre son Henri Decaë (fotografía), Georges Delerue (música), Bernard Evein (ambientación), Ghislain Uhry (vestuarios y asesoría de coloración) y Lee Zavitz (efectos especiales).

La sensación, sin embargo, se encuentra en el reparto: “el fenómeno Bardot-Moreau” (Bobet 1965: 8). Reunir como protagonistas a las dos grandes estrellas del cine francés de la época, Brigitte Bardot y Jeanne Moreau, implicó sin duda un reto y un riesgo, ya que fue la primera vez que las dos trabajaron juntas. El interés de la prensa internacional, incluso mundial, por ese dúo famoso fue tal que a veces el equipo fílmico se veía acompañado por otros equipos de televisión y unas decenas de fotógrafos (Carrière 1965: 73).<sup>6</sup> No obstante ese verdadero espectáculo de medios que convirtió la producción misma en todo un evento, la lucha entre las dos divas —o rivales según la prensa— que había sido anunciada incluso antes del rodaje finalmente no tuvo lugar.

## 2. Sinopsis

Bardot y Moreau personifican —como los hombres en los *buddy films* tradicionales— a caracteres muy distintos. La primera desempeña el papel de Mary Fitzgerald O'Malley, proveniente de una familia irlandesa con larga tradición de disidentes políticos, quien aprende involuntariamente desde muy joven el ‘oficio’ de terrorista y el manejo de la dinamita al asistir a su padre en su lucha libertaria contra el Imperio británico. La segunda personifica a una actriz de teatro, también de nombre María y proveniente de París, que con su compañera, Justine, forma un dúo de cantantes en un teatro de variedades que pasa por América Central.

Es ahí donde se encuentran, ya que Mary —o María II según el guión— llega en su permanente fuga con el padre hasta allá. Las primeras escenas sirven de prólogo y siguen, acompañadas de una canción en *off* que comenta al estilo de una balada las escenas, el rastro de su lucha y de su fuga que les dirige desde Irlanda en 1891 a Londres

---

<sup>6</sup> Aparte de la vasta cobertura periodística hubo una amplia campaña publicitaria en Francia y en los Estados Unidos, incluyendo la publicación de la trama de *Viva María!* en forma de historieta en el diario *France Soir* y la venta de ropa y de chucherías bajo la etiqueta de *Viva María!* al estilo de Disney (Sadoul 1965: 1).

(1894) y a Gibraltar (1901) para llegar finalmente a América Central (1907). Allí termina bruscamente su historia común: al preparar la explosión de un puente, el padre resulta mortalmente herido por soldados ingleses y da una última orden a su hija que entretanto se ha convertido de la niña de seis años en una bella mujer. Ella, como siempre, obedece atormentadamente y hace explotar el puente junto con su padre ya agonizante y los soldados ingleses. Es sólo ahora cuando aparecen los créditos que abren la trama de la película. La canción, habiendo establecido una atmósfera entre mito y cuento fantástico (Southern/Weissgerber 2006: 93), cesa, pero la acción continúa durante la muestra de los créditos: se ve a la chica, sola y desesperada, que, sin saber adónde ir, se refugia en la selva, encontrándose cara a cara con una boa. Finalmente, oye el ruido de un tren que pasa, corre y logra subirse al último vagón, siguiendo su camino en el techo del tren donde por fin puede descansar un poco. Llegada de este modo a una pequeña ciudad, será testigo del fin, igualmente brusco, de la compañera de la otra protagonista, que se suicida después de haber sido abandonada por su amante inglés. Así, al principio de la película ambas protagonistas se encuentran sin su pareja respectiva y se reúnen, primero para realizar sus *shows* en el teatro, y segundo para hacer la Revolución.

La película está, por lo tanto, temáticamente dividida en dos partes de casi igual duración: una primera en la que predominan las escenas del teatro de variedades y una segunda en la que predomina el aspecto de la Revolución. La acción continúa de la manera siguiente: adoptada por María I (Jeanne Moreau) como su nueva compañera, María II (Brigitte Bardot) empieza su introducción al mundo del espectáculo con una torpeza. Se le desgarran su vestido, demasiado apretado, e involuntariamente, inventa ante un público entusiasta el *strip-tease*. Ese “gran descubrimiento”, como lo denomina Diogène en la película, forma, de ahora en adelante, una parte integral de su programa y convierte a las dos Marías en la sensación de toda la República de San Miguel en poco tiempo.

Un día son testigos del saqueo de un pueblo, y María II, disparando a uno de los saqueadores, hace que toda la compañía de teatro sea atrapada y llevada a la hacienda de Don Rodríguez, un terrateniente potente que aterroriza al pueblo. Entre los prisioneros se encuentra Flores, cabeza de la Revolución y admirador de María I. Enamorándose-

se ella también, pasan una noche juntos. Al día siguiente, las dos Marías son llevadas a la hacienda y, mientras los otros prisioneros ya prevén su prematuro fin, ellas se sirven de sus números de teatro para confundir a Don Rodríguez y escaparse. Se apoderan de su ametralladora, con la que se consigue la liberación de todos los prisioneros. Cuando Flores resulta mortalmente herido, son las dos Marías las que continúan la lucha en su nombre. Convertidas en revolucionarias, tienen tanto éxito como antes, pero el clero las hace prisioneras otra vez mediante un truco. El intento de torturarlas con instrumentos que datan todavía de la Inquisición fracasa, al igual que el intento de ejecutarlas, ya que la compañía de teatro viene, junto con los insurgentes, en el último momento para liberarlas. Después de celebrar la victoria con todo el pueblo, regresan a su país para seguir cada noche con su *show*.

### **3. Primera fase del espectáculo: teatro – vodevil – ilusión cómica**

Como se puede deducir de la sinopsis, el teatro juega un papel fundamental en la película de Louis Malle. El director le dedica la primera parte de la película, de 45 minutos. A nivel formal, se trata de una autorreflexión medial, lo que siempre es el caso cuando el teatro aparece en el cine, sea en forma de una adaptación de una pieza de teatro, en forma de una película sobre el teatro o en una mezcla de las dos, como ocurre en *Viva María!* En los diversos números de vodevil, Malle evoca el cine de atracciones del primer cine mudo en el que las convenciones de representación del teatro de vodevil se habían transferido a la pantalla.

A través de la mezcla de distintos medios, Malle juega con los respectivos modos de percepción. Este juego se efectúa de varias maneras. Sobre todo en el primer número, que ocupa un espacio importante con una duración de casi diez minutos, se revelan diferentes niveles de percepción. La escena se sitúa en un bar con un público poco cultivado, ruidoso y bebedor. El espectador lo ve filmado a través de un gran espejo (con fisura) en la pared del bar, lo que introduce la ilusión mediante la *mise-en-abîme*. En el primer plano del reflejo se ve al público, al fondo se ve el escenario en el que Diogène ejecuta su programa.

Al principio, el público no toma nota de la magia del ilusionista Diogène. Sólo cuando éste empieza a sacar monedas del cuerpo de su asistente y esposa, se muestra de repente interesado. Tres hombres se precipitan sobre el escenario y voltean a la mujer para sacarle el dinero. Esa escena indica, desde un principio, que el público toma en serio la ilusión. Incluso interviene activamente en la ilusión del escenario, cambiando así la acción. Cuando Diogène hace salir de su sombrero de copa una paloma que vuela por el bar, un hombre del público saca su revólver y le dispara. Las carcajadas del público sólo enmudecen al ver a Diogène bajar del escenario con cara de entierro. Pero éste demuestra su magia otra vez, le saca la bala a la paloma y la resucita, ganándose el asombro y el aplauso del público. A través de tales escenas, que demuestran una falta de distancia con lo que ocurre en el escenario por parte del público y con eso una recepción no estética sino realista de la ilusión del teatro, Malle establece nuevas fronteras de lo real para su película siguiendo su concepto básico con el fin de que ya no se pueda diferenciar entre el juego y la seriedad, entre el escenario y el mundo, entre la ilusión y la realidad.

Las escenas de teatro con las dos Marías tematizan ese nuevo estatus de la realidad de la película, jugando aún más con la percepción del espectador. También fortalecen el paralelismo con el cine de atracciones por su erotismo, ya que el atributo principal de la atracción consistía en dirigirse a su público de manera emocional y explícitamente no intelectual. Atendía ante todo al voyerismo de un público predominantemente inculto (Gunning 1990).

Aparte del cine de atracciones, Malle recoge en los números de vodevil una tradición teatral, la de los *Café-Concerts*, los *caf'conç*. Proveniendo de París en la mitad del siglo XIX, se habían establecidos también en los Estados Unidos y en México, por ejemplo en el Café-Concert Can-Can. Esos Café-Concerts, en que actuaban estrellas de diferentes naciones, todavía existían en 1965, como demuestra un programa de febrero de 1965, intitulado *Las tandas del Can-Can*, en que se precisa: "El espectáculo que presenta cada noche el Café-Concert CAN-CAN reproduce los grandes éxitos del pasado extraídos de la revista musical, la opereta, la zarzuela y del teatro de variedades", equiparándose a las grandes revistas de París (Lido, Folies-Bergère, Moulin Rouge) y de Las Vegas (Stardust, Tropicana, Du-



nes).<sup>7</sup> Conforme a esas tradiciones, la compañía de teatro en *Viva María!* también incluye diferentes nacionalidades ofreciendo un programa de una gran diversidad y un gran colorido así como un agudo sentido del humor. Malle decora los números de las dos Marías con diversos *gags* como, por ejemplo, el del público exclusivamente masculino que al ver a las dos Marías desnudándose lo hace igualmente (otro indicio de la falta de distancia entre el público y el escenario).

Aparte de los efectos sensacionalistas, esas escenas sirven también para llevar adelante la transición intermedial entre el teatro y el cine. Esa transición se va aumentando poco a poco a medida que van transcurriendo las seis intervenciones teatrales de las que la primera y la última son las más largas. Mientras que en las primeras escenas de vodevil, la audiencia dentro del teatro es visible y audible para el espectador de la película, desaparece totalmente en la última escena del vodevil. Ahora las dos Marías actúan ante un trasfondo negro que llena toda la pantalla, frente a la cámara, estableciendo así una perspectiva de segunda persona con el espectador de la película. La audiencia del teatro, sin embargo, y con ella el marco interior, desaparece, por lo que el espectador de la película se convierte en la audiencia del cabaré, y la realidad del cabaré se redefine como 'la escena' misma (Southern/Weissgerber 2006: 98).

Pero Malle no sólo juega con la percepción, sino también una vez más con la ilusión haciendo desaparecer y aparecer una y otra vez a las dos Marías, que terminan multiplicándose por medio de espejos. La extracción de ciertos números de revista como entidades propias dentro de la película provoca una ruptura en la narración fílmica que pone de relieve el carácter ilusorio de toda la película. Aparte del juego intermedial, ese carácter ilusorio se evoca igualmente por la intro-

---

7 En el programa se presentan artistas internacionales, entre otros France Pommeroy, una cantante francesa del Lido de París, Belinda Corel, cantante y actriz española de los teatros de revista de Madrid, y Renée Winters, cantante y actriz norteamericana que ha figurado en comedias musicales del Broadway. El repertorio de los números se compone de números franceses, españoles, mexicanos, italianos, rusos, cubanos y muchos más. Ese programa lo ha guardado Volker Schlöndorff en su ejemplar del guión que se encuentra en el depósito Volker Schlöndorff del DIF (*Deutsches Filminstitut*, Instituto Alemán de Cine) en Francfort del Meno. Aparte de ese depósito hay mapas de la película en el archivo de texto y el archivo de fotos del DIF conteniendo un gran número de críticas, material de prensa, fotografías, etc.

ducción de elementos surrealistas que terminan muchas veces en *gags* puramente visuales. Por ejemplo, un hombre sale sentado en su caballo de los excusos de caballeros y atraviesa el bar sin que nadie se moleste. Esas representaciones exageradas pueden ser vistas como simple parodia del género del *western*, pero también como imágenes que muestran de manera obvia el grado de falsedad e ilusión de lo representado en la pantalla. El hecho de que no se limitan a los números de revista y la puesta en escena teatral implica que esa concepción especial de la realidad llena de ilusiones también se refiere a la realidad filmica, lo que tiene una gran importancia con respecto a la representación de la Revolución.

#### 4. Segunda fase del espectáculo: la Revolución

No obstante, hay que constatar que la ruptura a la mitad de la película que la divide a primera vista en dos grandes partes, vodevil y Revolución, no es la única, aunque sea la más obvia. En la segunda parte suceden también *gags* visuales y pequeñas intra-historias como por ejemplo la historia de amor entre María I y el revolucionario Flores. Por lo tanto, la película se compone en conjunto de toda una serie de pequeños espectáculos, y entre los que figuran un mito de los libros ilustrados, un número de *strip-tease*, diversos *gags* y –entre otros– una historia de la Revolución como historia dentro de la historia (Southern/Weissgerber 2006: 97).

Con esa estructura dramática, Malle sigue el concepto del teatro de vodevil y rinde homenaje al estilo de cabaré de finales del siglo XIX, en que se combinaban diferentes “mini-historias” o “mini-actos” con el fin de entretener al público de diversas maneras. Tampoco cambia la ambientación de la primera parte al estilo del fin de siglo, aunque se transfiere, debido al cambio de la acción, más a los exteriores. Conforme a ese estilo, en la primera parte hay unas referencias en parte directas a la pintura impresionista, por ejemplo en la escena del *bal*, que es una réplica casi exacta de la pintura *Le Moulin de la Galette* de Auguste Renoir, o en el interior de la roulotte de María y María en que dominan diferentes tonos de marrón al estilo de Manet (Potonet 1966: 5).

La atmósfera básica de la película sigue siendo entonces la misma, aunque el *plot* cambia al *subplot* de la Revolución. En el plano estilís-

tico del filme, eso supone una transición del modo de representación. Se terminan, por ahora, las escenas de cabaré y surgen, de forma creciente, escenas de acción, con lo que *Viva María!* se vuelve parcialmente una película de aventuras. Ese cambio de modo se introduce por la única escena totalmente libre de elementos humorísticos en toda la película: la escena del saqueo del pueblo.

Se ve, primero a través de la perspectiva de los comediantes en la colina, después de muy cerca, cómo se maltrata a los sanmiguelianos prendiendo fuego a sus casas, dándoles latigazos y cazándolos hasta capturarlos con lazos. Ese tratamiento inhumano pone en acción a María II, pero más bien por intuición espontánea que por una conciencia política. Esa conciencia ya faltaba en la primera parte de la película, dado que la ayuda a su padre en su compromiso político se llevaba a cabo por parte de la niña de mala gana y de manera inconsciente. Resulta claro que la participación en los actos terroristas de su padre no se atribuye a una propia conciencia política sino a una falta de opciones. Aún más, María I no ha demostrado hasta ahora ninguna perspectiva política, interesándose más por la moda actual de París. Sin embargo, es a través de esa escena que se puede notar un brote de conciencia política en las dos protagonistas que va aumentando a partir de ese momento. El que esa escena no contenga elementos humorísticos sirve entonces para dar más credibilidad al giro mental de sus dos protagonistas.

El cambio mental, no obstante, se efectúa mucho más tarde, cuando se abre el combate armado. Lo que sigue al saqueo del pueblo son primero las secuencias en la hacienda de Don Rodríguez, y éstas se caracterizan por diversos *gags* visuales y elementos surrealistas. Así, las dos Marías se sirven de su talento, aparecen y desaparecen como en escena hasta hipnotizar al terrateniente. Entonces el teatro con sus habilidades ‘vence’ –en el mundo ilusorio de Malle– otra vez a la realidad filmica. Conforme a ese estilo, se critican el sistema de latifundios y la explotación de la población mediante algunas escenas cómicas. Por ejemplo, Don Rodríguez se denomina un “hombre moderno” que tiene electricidad, mientras que afuera un puñado de pobres tiene que poner en marcha manualmente y bajo latigazos el ‘generador’, que consiste de una gran rueda de madera.

En ese momento, todavía no se puede hablar de una verdadera solidaridad con los revolucionarios y mucho menos de motivación

política alguna. Al contrario: el motivo de las “dos señoritas de París” consiste únicamente en el amor por el revolucionario Flores, interpretado por George Hamilton, quien tampoco escapa a una representación exagerada e irónica, ya que Malle evoca, en las pocas escenas en que se le puede ver, una analogía con Jesucristo. Con su muerte, la Revolución está a punto de caer. María I, que aseguró a su amante seguir con la lucha, pronuncia un gran soliloquio delante del pueblo, un fragmento de *Julio César* de Shakespeare (“¡Romanos, compatriotas y amigos!”), y logra con énfasis, *pathos* y gestos reanimar a la gente que empuña las armas en seguida. Eso no sólo implica que la Revolución, en la película, se introduce mediante la retórica, sino que se inicia gracias a una buena actuación por parte de una comediente, como el ilusionista Diogène apunta acertadamente: “Es su gran escena.”

El hecho de que se trata de una actuación se refleja también en el plano visual: María I, actuando desde la escalera que se convierte en su escenario, se sitúa en frente de su público, los aldeanos.<sup>8</sup> Existe, como en el teatro tradicional de ilusión, una distancia bien definida entre el ‘escenario’ y la ‘audiencia’ que sólo al final del discurso se disipa, al avanzar María I a grandes pasos a través de la muchedumbre para dar más énfasis a sus palabras. En este momento, el juego de la ilusión establecido al principio de la película en las escenas del teatro de vodevil se invierte. La compañía de teatro se muestra sorprendida y en parte impresionada —Madame Diogène incluso llora— por la actuación de María I, mientras los hombres del pueblo la toman en serio. Al no saber que se trata de una actuación, la ilusión se vuelve —otra vez— realidad, lo que al final sorprende también a la actriz misma.

De ese modo, la metáfora del teatro se utiliza también con referencia a la Revolución, que, a fin de cuentas, se realiza a causa de un engaño, o bien, de una serie de coincidencias más o menos absurdas, como por ejemplo el mencionado discurso del drama de Shakespeare. Sigue una larga secuencia de ‘combate’, llena de *gags* visuales y referencias intertextuales, entre otras a los filmes de Tarzán, cuando María

---

8 El posicionamiento del cuerpo de Flores, ya muerto, en el pozo de la plaza mayor constituye un paralelo con *Viva Zapata!* (1952), de Elia Kazan, en que el muerto Zapata (Marlon Brando) también es expuesto en la plaza mayor. Hay diversos paralelos con esa película, que se perciben incluso en los *trailers* en los cuales Malle sigue de manera casi exacta el modelo de Kazan.

II salta, colgada de una liana, de un árbol tropical al otro. Con visible divertimento se logra vencer a los hombres de Rodríguez.

A partir de ahora, la Revolución es representada como un gran y divertido espectáculo con las dos Marías como protagonistas. Mientras que María I recibe a delegaciones extranjeras y concede entrevistas a reporteros, María II reencuentra su fascinación por la dinamita y hace explotar alegremente diversos lugares de la República. La plaza central del pueblo se convierte en el campamento base de los revolucionarios, donde el resto de la compañía de teatro aborda importantes funciones: el grupo de acróbatas alemanes, con Werther a su cabeza, instruye a los reclutas, el “Great Rodolfo” entrena a los francotiradores, el ilusionista Diogène se encarga con su esposa de la enfermería. Tal organización y realización de la revolución se refiere a ciertas imágenes de alteridad, ya que resulta que la Revolución solamente se logra gracias a la ayuda de las dos Marías y el resto de la compañía de teatro, mientras que los sanmiguelianos mismos juegan un papel subordinado, incluso un papel de figurantes.

### 5. Perspectivas de alteridad

Si se entiende la alteridad como un proceso multilateral e histórico, esa película revela perspectivas y cambios de alteridad complejas con referencia a Francia y México. El hecho de situar la acción en un país imaginario, la República San Miguel, se debe, según el guionista Jean-Claude Carrière, a una petición por parte de los co-productores “para no alborotar recuerdos demasiado históricos” (Carrière 1966: 6).

No obstante, es obvio que se trata de la Revolución mexicana y que el mito mexicano de la Revolución se desconstruye en varios niveles. Primero, son dos mujeres las que substituyen a los héroes masculinos de la Revolución. Con eso, la película intenta confirmar la igualdad constitucional y la sinonimia de los sexos. Pero no sólo son mujeres –interpretadas además por los dos símbolos sexuales de los años 60 en Francia–, sino dos comediantes poco heroicas. Sobre todo al principio de la película, María II se libera de todo tipo de moral anticuada empezando su iniciación sexual con tres hombres a la vez. Tal actitud sigue los conceptos del feminismo clásico y anticipa, ideológicamente, la revolución sexual de fines de los años 60 y comienzos de los 70, aunque una lectura proto-feminista de la película parece

verse contradicha por las secuencias de *strip-tease* que implican una cosificación de la mujer, reduciéndola a sus atributos físicos femeninos. Esa lectura anti-feminista, sin embargo, se relativiza con vista a la segunda parte, en la que las dos Marías se liberan por completo de sus papeles iniciales, y teniendo en cuenta el tono satírico de la película. Incluso se puede leer la segunda parte como reacción crítica a la primera, lo que la vuelve todavía más irónica, acercándola a una sátira social (Southern/Weissgerber 2006: 94).

En segundo lugar, se desconstruye el mito de la Revolución, ya que son los europeos los que la realizan, al componerse la compañía de teatro de franceses, ingleses y alemanes. Eso implica a primera vista una especie de auto-mitificación y sitúa la película dentro del discurso clásico de la alteridad, es decir, que se emplea el discurso de la propia superioridad y de la exotización del Otro. Pero esa lectura tampoco se puede justificar. Es cierto que la imagen que Malle pinta de México está exotizada y la que pinta de los mexicanos, al igual, estereotipada por los elementos folklóricos y las imágenes de mariachis con sombrero y bigote. Pero su retrato en la primera parte de la película, donde el público del cabaré se presenta lujurioso, tonto, sórdido, vulgar y bebedor, cambia bruscamente con el inicio de la segunda parte de la película que revela el tratamiento inhumano de los sanmiguelianos. De esa manera, Malle no sólo obliga a la audiencia a reexaminar su propio deleite en los estereotipos raciales de las primeras secuencias, sino que también critica el racismo inherente en una dictadura que relega a los hombres a tal patética capa social (Southern/Weissgerber 2006: 96).

Por otra parte, se observa una auto-ironía que resulta tanto de la presentación de clichés nacionales –los ingleses, por ejemplo, se quejan de la calidad del té– como de caracteres grotescamente agudizados, como por ejemplo el “Great Rodolfo” con su fusil encorvado para disparar a la vuelta de la esquina o el hombre fuerte, Werther, quien con su fuerza teutónica puede alzar un vagón. Finalmente, dicha ironía resulta también de los vestidos y trajes con gran colorido que no se limitan a las escenas del teatro de vodevil. Los acróbatas, por ejemplo, llamados “Los Turcos”, visten trajes enteros, en escena de color verde-menta con flores y volantes, fuera de escena de color rosa antico, el “Great Rodolfo” viste un traje muy británico, el ilusionista Diogène su redingote, etc. Sus nombres y sus acentos forman parte de la identidad

que representan en sus respectivos papeles y que conlleva clichés europeos. De esa manera se evoca el carácter *pop art* o bien de *comic strip* de toda la película,<sup>9</sup> se establece un contraste entre Europa y Latinoamérica, se muestran dos perspectivas diferentes sin que la una sea superior a la otra ni más o menos exótica.

Junto con los elementos surreales, esa auto-ironía desconstruye la perspectiva de una alteridad ‘clásica’ en el sentido de una superioridad occidental. Al presentarse también de manera bastante ‘exótica’, ocurre más bien una transferencia de imágenes de lo propio y del Otro, y con eso una mezcla de culturas. A través del modo teatral de la película, a través del teatro dentro de la película, en el sentido propio de la palabra, Malle juega con papeles de expresión estereotipada. En especial, eso se puede percibir al final de la película cuando las dos Marías, ya de regreso en Francia, actúan en vestido de mexicanas, mientras que en México actuaban siempre como francesas, exhibiendo el mito de París con sus vestidos de “Folies-Bergère”.

Con la auto-exotización se relaciona la recepción de la película en el mundo occidental. Realizada en el año 1965, *Viva María!* anticipó el movimiento del 68 en el contexto europeo. Aunque el ímpetu en la Revolución no haya sido la intención explícita del director, como afirmó él mismo, la película sí se ha recibido de esa manera en Europa.<sup>10</sup> El filme tuvo una especial resonancia en Alemania, donde *Viva María!* se convirtió, sobre todo para los estudiantes del movimiento radical, en una película de culto. Vieron en el comportamiento de las protagonistas dos posibles actitudes frente a la revuelta: María I, la diplomática, busca soluciones por el camino legal y quiere cambiar a la sociedad sin violencia, y María II, la mujer de acción, defiende la lucha armada y el terrorismo (French 1998: 80).

9 Esa influencia seguramente se debe al contacto personal de Louis Malle con William Klein, el inventor de la fotografía y del *cine pop art*, quien trabajó como consejero artístico para una película anterior de Louis Malle, *Zazie dans le métro* (1960).

10 *Viva María!* salió el 22 de noviembre de 1965 en Francia, y casi un mes después, el 18 de diciembre, en los Estados Unidos. De enero a junio de 1966 se proyectó también en Alemania, Italia, Bélgica y Dinamarca (Southern/Weissgerber 2006: 92). En la España franquista fue censurada por “burlarse de la Iglesia católica y violar las buenas costumbres”, como anota irónicamente un diario alemán (*Rhein-Ems-Zeitung*, 22.02.1967; archivo de texto del DIF).

La fascinación por la película fue tal que de inmediato se fundó el “Grupo Viva María” en los cines alemanes en enero de 1966 en torno a un núcleo de Dieter Kunzelmann, Fritz Teufel y Rudi Dutschke. Con *Viva María!*, Malle se convirtió –una vez más– en el precursor de los jóvenes izquierdistas que se solidarizaron e incluso se identificaron con los movimientos de la liberación en Latinoamérica (por ejemplo en Cuba), que protestaron contra la guerra en Vietnam y que rebelaron contra las autoridades. En ese ambiente, *Viva María!* constituyó la ilustración –en el mero sentido de la palabra– de sus sueños políticos y de la idea romántica de que todo puede ser posible y de que la revolución incluso puede ser divertida.<sup>11</sup>

De esa manera, la película no sólo fue toda una revelación al reunir el conjunto de las ideas de Malle –pasándose él por alto, incluso burlándose libremente de todo tipo de convenciones, sean de género, de moraleja o de sexo–, sino funcionó como verdadero motivo para entrar en acción de la misma manera provocadora, excéntrica, dadaísta. La combinación de lo cómico y lo superficial con aspectos socio-críticos en *Viva María!* correspondió perfectamente al deseo de romper con viejas estructuras establecidas, normas burguesas y con toda forma de *political correctness*. La película anticipa en este sentido las formas de acción y la cultura de protesta específicas de una parte del movimiento del 68 en la Alemania Federal,<sup>12</sup> formas que se caracterizaron, conforme al modelo de la película, sobre todo por su frescura, su falta de respeto frente a la autoridad y su orientación en la diversión, siguiendo Brigitte Bardot como ícono de la Revolución (Prückner 2008: 108).

11 “Una revolución hay que pasarla bien” se convirtió en el eslogan de los estudiantes izquierdistas así como la canción de la película en su melodía que silbaban después de sus arrestos en manifestaciones en los corredores de la prisión para mantener contacto y animarse (Prückner 2008: 109).

12 Me refiero a los estudiantes radicales de la “Alianza de Estudiantes Socialistas Alemanes” (*Sozialistischer Deutscher Studentenbund*, SDS) y, particularmente, a un grupo núcleo que fundó, en enero de 1967, la famosa “Comuna 1” (“Kommune 1”) para vivir sus ideas libertarias. Los recuerdos de ese grupo los ha publicado Ulrich Enzensberger en su libro *Los años de la Comuna 1 (Die Jahre der Kommune I. Berlin 1967-1969)*. Con la fundación de la “Comuna 1” terminó la fase del “Grupo Viva María” (Prückner 2008: 109). Cf. también la contribución de Inke Gunia al presente volumen.



En esa interpretación marxista o anarquista, respectivamente, la película ya no tiene mucho que ver con el evento histórico de la Revolución mexicana. En un plano más general, se relaciona con diferentes patrones de conducta que se deducen de los distintos comportamientos de las dos Marías. Sin embargo, se puede constatar que las dos Marías se vuelven una, lo que implícitamente indican sus nombres idénticos y lo que se vuelve explícito en algunas escenas, sobre todo en el número de vodevil ya mencionado en el que aparecen y desaparecen las dos Marías por medio de trucos, cantando: “Una es lo mismo que dos. Y dos son solamente una”.<sup>13</sup> Al igual que en la escena de la hacienda de Don Rodríguez en que el movimiento de cámara provoca una confusión de las dos. Siguiendo ese juego ilusorio, las dos Marías, a lo largo de la película, cambian sus papeles. En la primera parte de la película, la revolucionaria María II se convierte en comediente, y en la segunda parte la comediente se convierte en revolucionaria. Así, el desarrollo de las dos protagonistas refleja el concepto básico de la película, la mezcla de realidad e ilusión. Al fin y al cabo, esa fusión significa que toda revolución, aunque victoriosa, no es más que un mero teatro.

Según Malle, la película tuvo gran éxito en los países socialistas, en los que el filme se consideró una metáfora del estalinismo (French 1998: 80). Él admite que tales repercusiones van mucho más allá de lo pretendido, que nunca había sido tan complejo. Aunque quedó sorprendido por esas reacciones, es obvio que, por lo menos, utilizó la burlesca como medio de crítica ideológica. La segunda parte, por ejemplo, se caracteriza por un fuerte anti-clericalismo, al igual que por un anti-militarismo aparente al ofrecer versiones caricaturescas del Padre Superior y del presidente, lo que al final y en un plano más general lleva consigo un amplio anti-autoritarismo. De igual manera contiene alusiones al racismo y al capitalismo de los Estados Unidos, por ejemplo en las escenas en que los monjes actúan como miembros del “Ku-Klux-Klan” o la dinamita lleva los colores de la bandera americana. Los Estados Unidos fueron, por lo tanto, el país en que la película, que por lo demás fue un gran suceso comercial,<sup>14</sup> tuvo menos

---

13 En el original, la canción se rima: “De deux choses l’une, deux jambes ou deux yeux. C’est toujours par deux qu’on cherche fortune. Mais blondes ou brunes, à Paris font mieux: Une égale deux. Et deux n’en font qu’une...”.

cula, que por lo demás fue un gran suceso comercial,<sup>14</sup> tuvo menos éxito.

## 6. Conclusión

Al componerse de elementos y estilos provenientes de diferentes medios y géneros, *Viva María!* se convierte en un pastiche. Asimismo, representa una versión extraordinaria de las adaptaciones filmicas de la Revolución mexicana, en primer lugar porque no se trata de una película histórica, es decir, la Revolución mexicana como evento histórico no juega ningún papel. La función que cumple la Revolución en la película se reduce al trasfondo o marco necesario para quedarse en la estructura del *buddy film*. Las dos mujeres protagonistas, asumiendo los papeles tradicionales de hombres, tienen que enfrentar juntas diversos peligros (los cuales ofrece fácilmente el contexto de la Revolución) para que el lazo emocional que las une se pueda establecer al final de la película. Por eso, la acción se hubiera podido desarrollar en cualquier república bananera de las que el imaginario de San Miguel representa el prototipo.

En consecuencia, el exotismo que la película emite en abundancia, sólo proviene en parte del entorno. Por otra parte, también se muestra inherente a la propia cultura. El propio exotismo se nota en una representación estereotipada, grotescamente deformada y caricaturizada debido a la introducción de un nivel secundario de ilusión: el teatro dentro de la película. De esa manera, la película reflexiona y exhibe, en diferentes niveles de ilusión y con múltiples quiebras, lo propio como algo sumamente exótico y extraño que, en cuanto a su exotismo,

---

14 En Francia, *Viva María!* fue premiado con el “Grand Prix du Cinéma Français” como mejor película francesa (1965). En 1966, Brigitte Bardot recibió la “Étoile de cristal” así como, en 1967, el “Bambi” en Alemania. Jeanne Moreau recibió en 1967 el “Bafta Award” como mejor actriz extranjera. La recepción por parte del público fue únicamente positiva, la recepción por parte de la crítica no fue unánime dependiendo de la orientación ideológica de las revistas. Hubo críticas menos favorables en *Le Nouvel Observateur* y, especialmente duras, en los *Cahiers du Cinéma*, mientras que *L'Humanité*, la *Tribune Socialiste* y *Combat* publicaron críticas favorables. En la *Bibliothèque du Film* (BIFI) en París existe un fondo Louis Malle que contiene todas las críticas francesas y más material sobre *Viva María!* así que un fondo Pierre Billard que igualmente contiene documentos sobre la película.

no difiere mucho del Otro. Sin embargo, existe otra perspectiva como contraste y como ejemplo de otra forma de exotismo.

Ese doble juego con perspectivas e ilusiones se efectúa de manera cómica, hasta surrealista, basándose en un acercamiento iconoclasta. Conforme a ese procedimiento, se observa una gran falta de respeto en cuanto a la representación de la historia o bien de mitos históricos, lo que convierte a *Viva María!* en precursora del subgénero de los *italo- o spaghetti-western*. Estos se caracterizan igualmente por una falta de respeto en cuanto a mitos o héroes y, en su última fase, por el uso excesivo de ironía y burla.

La película, en conjunto, ofrece muy diversas lecturas: aparte del pastiche intermedial, por ejemplo, se ofrece una lectura como sátira proto-feminista o como sátira anti-capitalista. En vista de ese potencial, la calificación como puro comercio —un reproche que a menudo vino de la crítica extranjera— seguramente es una consideración demasiado simple. Justamente por su diversidad, la película escapa a una sola lectura, más aún si se la quiere entender en su sentido propio. Al respecto, el guionista Jean-Claude Carrière ha escrito: “México no es cartesiano. Al entrar en contacto con él, habíamos olvidado que lo fuimos nosotros mismos” (Carrière 1966: 6).

### Bibliografía

- Billard, Pierre (1965): “Ave Maria y Maria”. En: *L'Express*, 13, 756, pp. 66-69.
- (2003): *Louis Malle. Le rebelle solitaire*. Paris: Plon.
- Bobet, Jean (1965): “Un bateau vivre”. En: *Les Lettres Françaises*, 29.04.1965, pp. 1 y 8.
- Carrière, Jean-Claude (1965): “La véritable histoire de *Viva Maria*”. En: *L'Express*, 13, 726, pp. 70-75.
- (1966): “L’illusion comique”. En: *L'Avant-Scène*, 56, pp. 6-8.
- (2006): “Louis Malle, the Elusive One”. En: Southern, Nathan/Weissgerber, Jacques (eds.): *The Films of Louis Malle: A Critical Analysis*. Jefferson: McFarland & Co., pp. 1-2.
- French, Philip (ed.) (1998): *Louis Malle über Louis Malle*. Berlin: Alexander.
- Frey, Hugo (2004): *Louis Malle*. Manchester: Manchester University Press.
- Gunning, Tom (1990): “The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde?”. En: Elsaesser, Thomas/Barker, Adam (eds.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*. London: BFI, pp. 50-62.

- Hawkins, Peter (2005): "Louis Malle: A European Outsider in the American Mainstream". En: Everett, Wendy (ed.): *European Identity in Cinema*. Bristol: Intellect, pp. 35-40.
- Potonet, Jean-Paul (1966): "*Viva Maria!* Fiche filmographique IDHEC 224". En: *Films et documents*, 243.
- Prückner, Paco (2008): "*Viva Maria!* Eine Revolutionskomödie und die Anfänge der deutschen 68er-Bewegung". En: *Forum Kommune: Politik, Ökonomie, Kultur*, 26, 5, pp. 108-109.
- Sadoul, Georges (1965): "Que viva Bardot!". En: *Les Lettres Françaises*, 09.12.1965, pp. 1, 20-21.
- Schlöndorff, Volker (1966): "Zauberlehrling in Mexiko. Die Geschichte des Films *Viva Maria!*". En: *Die Zeit*, 08.07.1966, p. 25.
- Southern, Nathan/Weissgerber, Jacques (2006): "Viva María – 1965. Only a Paper Moon". En: Southern, Nathan/Weissgerber, Jacques (eds.): *The Films of Louis Malle: A Critical Analysis*. Jefferson: McFarland & Co., pp. 90-100.

### Filmografía

*Viva María!* (1965). Dirección: Louis Malle. 117 min., color, 35 mm. Producción: Nouvelles Éditions des Films, Les Productions Artistes Associés, S.A. (Paris), Vides Cinematográfica (Roma). Francia, Italia.